LA CONTAMINATION DU POEME TRAGIQUE PAR LES CLICHES DE LA POESIE AMOUREUSE DANS *HIPPOLYTE* ET *LA TROADE* DE ROBERT GARNIER

Sylvain GARNIER

Sénèque et Pétrarque constituent les modèles de prédilection dans leur genre respectif – la tragédie et le sonnet – pour tous les poètes se réclamant de la modernité au XVIe siècle. Si Peletier jugeait Sénèque « guère magnifique : ainçois pesant et obscur », il estimait néanmoins qu'il était « imitable avec jugement[1] » et, de fait, nonobstant ces réserves, le tragique latin sera le modèle de référence lors de la création de la tragédie française[2]. Pétrarque, lui, était considéré comme le père du sonnet ; Du Bellay le conseillait comme modèle aux jeunes poètes en déclarant que « Pour le Sonnet doncques tu as Petrarque, et quelques modernes Italiens[3] » tandis que Peletier le reconnaissait comme une source commune à tous : « Nous l'avons tous admiré, et imité : non sans cause : vu la grand' douceur du style, la grand' variété sur un seul Sujet : et la vive expression des passions amoureuses qu'on voit en son Œuvre[4] ». Rien d'étonnant donc à ce que l'on rencontre des imitations ou des adaptations de ces deux auteurs sous la plume de poètes proches de la Pléiade[5]. Ce qui pourrait davantage surprendre, en revanche, c'est de voir l'univers du *canzoniere* se mêler ponctuellement à celui de la tragédie d'inspiration sénéquienne tant ces deux genres poétiques semblent opposés, voire irréconciliables, sur le plan éthique aussi bien qu'esthétique. La poésie lyrique d'inspiration pétrarquiste chante l'amour dans un style orné et fleuri – qui relève en rhétorique du style moyen – afin de plaire. La tragédie, en revanche, ne chante que la violence et les malheurs : ses matières, affirme Peletier, « sont occisions, exils, malheureux, définements de fortunes, d'enfants et de parents[6] ». Le spectacle de ces horreurs vise à émouvoir, comme le souligne Jean de La Taille dans son *Art de la Tragédie* en déclarant que « la vraye et seule intention d'une tragedie est d'esmouvoir et de poindre merveilleusement les affections d'un chascun[7] ». Il vise aussi à instruire, comme le note Ronsard qui écrit qu'« il faut qu'en peu de paroles [la comédie et la tragédie] enseignent beaucoup, comme miroirs de la vie humaine[8] ». Enfin le style de la tragédie relève du style élevé, conformément à la noblesse de ses sujets et du personnel épique qu'elle met en scène : « La Tragédie est sublime, capable de grandes matières tant principales que dépendantes : en somme, ne différant rien de l'Œuvre Héroïque, quant

---

[1] Jacques Peletier du Mans, *Art poétique* (1555), dans *Traités de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990, p. 304.

[2] Sur ce point voir Florence de Caigny, *Sénèque le Tragique en France (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

[3] Joachim Du Bellay, *La Deffence, et illustration de la langue françoyse*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001, p. 136.

[4] Jacques Peletier du Mans, *op. cit.*, p. 293.

[5] Rappelons, si besoin était, que l'imitation de modèles littéraires était au cœur de la démarche poétique de la Pléiade (sur ce point, voir Grahame Castor, *La Poétique de la Pléiade*, trad. Yvonne Bellenger, Paris, Champion, 1998, p. 95-112).

[6] Jacques Peletier du Mans, *op. cit.*, p. 304.

[7] Jean de La Taille, « De l'Art de la Tragédie », *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites, tragédies*, éd. Elliott Forsyth, Paris, STFM, 1968, p. 4.

[8] Pierre de Ronsard, « Préface sur la *Franciade* touchant le poème héroïque », *Œuvres complètes*, I, éd. Jean Céard et Daniel Ménager, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1993, p. 1164.

aux personnes[9] ». Utiliser un style pétrarquiste au sein d'une tragédie pourrait donc apparaître comme une infraction à la règle horatienne qui veut que chaque genre conserve le style qui lui est propre[10]. Pourtant, la lecture de nombre de tragédies humanistes, en particulier celles composées par Robert Garnier, vient contredire cette idée dans la mesure où leur écriture semble devoir autant à l'imitation des grands tragiques de l'Antiquité qu'à l'inspiration des poètes de la Pléiade. Or, si les dramaturges ont pu s'inspirer du style sublime des grandes odes de Ronsard, en particulier pour composer leurs chœurs, ils ont également puisé dans la veine plus plaisante des *Amours* un certain nombre d'expressions stéréotypées afin d'orner les discours de leurs personnages. C'est ce phénomène en particulier que nous souhaitons interroger à travers l'étude de ses manifestations dans deux tragédies de Robert Garnier : *Hippolyte* et *La Troade* parues respectivement en 1573 et en 1579. Il s'agira de se demander comment le déplacement de ces motifs, issus de la tradition pétrarquiste, au sein d'une situation tragique permet de créer des effets de contraste saisissants entre ces deux univers : celui de la tragédie et celui des *canzonieri*.

L'ELEGIE : UNE PORTE D'ENTREE POUR LES CLICHES POETIQUES DANS LA TRAGEDIE

Si opposées puissent-elles paraître, il existe néanmoins un point de rencontre entre la poésie amoureuse et la poésie tragique : l'élégie qui chante la douleur. En effet, dès sa création par Étienne Jodelle, la tragédie française s'est en partie tournée vers le style élégiaque en mettant au premier plan des amantes éplorées et désespérées par la perte de l'être aimé, comme l'héroïne de la *Cléopâtre captive*, ou leur abandon, comme celle de *Didon se sacrifiant*. La thématique amoureuse s'est greffée au genre tragique, apportant avec elle une partie de son langage poétique conçu pour exprimer les douleurs mais aussi les charmes et les plaisirs de l'amour. Le recours à cette forme d'*elocutio* plaisante pouvait se justifier à l'aune d'une certaine interprétation des vers 99 et 100 de l'*Art poétique* d'Horace[11] – « *Non satis est pulchra esse poemata ; dulcia sunto/ et, quocumque uolent, animum auditoris agunto*[12] » – vers que Peletier traduisait de la manière suivante :

> Ce n'est assez qu'un Poeme soit luisant
> En motz exquis, s'il n'est doux & plaisant
> Si bien qu'il puisse emouvoir le desir
> De l'auditeur à son gré & plaisir[13].

Cette présence de la tonalité élégiaque explique l'emploi important dans la tragédie de toute une série d'images, empruntées à l'univers des *canzonieri*, servant à exprimer le tourment amoureux à l'aide de métaphores telles les flammes, la blessure, le joug, *etc*. Ces images permettaient sans doute d'actualiser l'expression du sentiment amoureux, au sein de ce genre imité de l'Antiquité, en donnant à entendre au public un langage avec lequel il était

[9] Jacques Peletier du Mans, *op. cit.*, p. 304.
[10] Voir Horace, *Art poétique*, v. 86-92, dans *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles lettres, 1989, p. 207.
[11] Sur ce point, voir Olivier Millet, « *Les premiers traicts* de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique* d'Horace (1550-1554) », *Études françaises*, vol. 44, n° 2, 2008, p. 24-25.
[12] Horace, *Art poétique*, v. 99-100, éd. cit, p. 207.
[13] Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François*, v. 177-180, dans *Œuvres complètes*, I, dir. Isabelle Pantin, Paris, Champion, 2011, p. 113.

parfaitement familier. Ce type de métaphore constitue en effet ce que l'on appelle un cliché, c'est-à-dire « une figure (en général microstructurale) banalisée par la répétition de son usage[14] ». Si le cliché s'inscrit pleinement dans la pratique du lieu commun, particulièrement développée dans la poésie humaniste[15], il s'en distingue néanmoins dans la mesure où il forme un « stéréotype d'expression » là où les lieux communs constitueraient davantage des « stéréotypes de contenu[16] ». Par exemple, lorsque Phèdre, dans l'*Hippolyte* de Robert Garnier, déclare jalouser les forêts ou les fontaines qui ont la chance de voir le beau jeune homme qu'elle aime couché sur leur bord[17], elle ne fait que reprendre une idée commune à de nombreux poètes mais qui trouve ici une expression particulière. En revanche, lorsqu'elle se plaint de l'inconstance de son époux, Thésée, en déclarant que « d'un nouveau feu [il] s'allume[18] », elle réalise un cliché dans la mesure où, au-delà de l'idée, les mêmes termes pourraient se rencontrer à l'identique sous la plume de tous les poètes de l'époque. Ces tropes d'usage – que l'on oppose aux tropes d'invention[19] – constituent ainsi une sorte de réservoir d'images poétiques prêtes à l'emploi pour n'importe quel poète voulant célébrer l'amour au point que, souvent, les vers de ces derniers semblent interchangeables.

De nature lyrique à l'origine, ces clichés ont très largement investi le champ de la tragédie, et ce depuis les premières créations tragiques au milieu du XVIe siècle jusqu'aux pièces de la fin du XVIIe siècle, voire au-delà[20]. Le théâtre humaniste se distingue cependant de la tragédie classique dans la mesure où, à côté de ces clichés exprimant le tourment amoureux – qui pouvaient trouver leur place dans un genre cultivant le pathétique –, il employait également une seconde série de clichés pétrarquistes ou néo-pétrarquistes[21] ayant trait, cette fois, aux beautés de la dame aimée et qui relevaient de la douceur et du plaisir, bien loin *a priori* des effets recherchés par le genre tragique[22]. Cette série de clichés poétiques participe de la rhétorique laudative du blason qui dessine la beauté idéale[23]. Il serait possible de

---

[14] Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 1992, p. 81.

[15] Sur ce point voir, par exemple, Philippe de Lajarte, « La gestion du lieu commun dans la poésie humaniste : l'exemple de Ronsard », *Le Stéréotype : crise et transformations*, dir. Alain Goulet, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, p. 101-116.

[16] Nous reprenons cette distinction à Georges Molinié, *op. cit.*, p. 81.

[17] Robert Garnier, *Hippolyte*, III, v. 1025-1036, p. 119 (nous nous référons à l'édition de Jean-Dominique Beaudin pour toutes les citations d'*Hippolyte* ou de *La Troade* : Robert Garnier, *Hippolyte (1573), La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019).

[18] *Ibid.*, II, v. 432, p. 90.

[19] Fontanier distingue trois niveaux de figuration : les catachrèses, les tropes d'usage et les tropes d'invention (Voir Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977, p. 213-214 et p. 164-166). Les métaphores originales forgées par Pétrarque ou les poètes italiens lui ayant succédé sont devenus des tropes d'usage chez les poètes de la Renaissance qui ne faisaient plus que les reprendre, et par un usage répété, certaines de ces figures, comme le « feu », constituent presque des catachrèses. Comme le soulignait Michel Charles, « Le "progrès" de la langue fait des tropes d'invention des tropes d'usage, et des tropes d'usage des catachrèses » (*Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977, p. 127).

[20] Sur ce point, nous renvoyons à l'étude, très riche, menée par Robert Garrette sur la tragédie classique (« Le cliché : sa résorption dans l'écriture de genre, sa réécriture chez Racine et d'autres tragiques », *Clichés et clichages*, *La Licorne*, 2001, n° 59, p. 207-226).

[21] Par commodité, nous parlerons de pétrarquisme à propos de l'ensemble de ces traits d'écriture même si nombre d'entre eux sont en réalité imités de poètes italiens postérieurs à Pétrarque, comme Bembo ou l'Arioste (sur ce point voir la thèse de Joseph Vianey, *Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle*, Montpellier, Coulet et fils, 1909). De fait, la plupart des clichés que nous étudierons ici n'apparaissent pas dans le « *Vade mecum* sur le pétrarquisme français » établi par André Gendre (*Versants*, n. 7, 1985, p. 37-65).

[22] Robert Garrette souligne ainsi que « des deux thématiques dans lesquelles s'épanouit le cliché pétrarquiste, l'une célébrant les beautés de la dame, l'autre exprimant le tourment amoureux, […] seule la seconde a donné lieu à une récupération dans l'écriture tragique » au XVIIe siècle (art. cit., p. 217).

[23] Sur la constitution de ce corpus de clichés et leur emploi dans la poésie française de la Renaissance, voir Gisèle Mathieu-Castellani, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Genève, Klincksieck, 1975, p. 57-64.

reconstituer le portrait-robot de la femme aimée en réalisant un centon de citations extraites, par exemple, des *Amours* de Ronsard, qu'un auteur comme Robert Garnier devait connaître par cœur[24] : son front est « estoilé[25] » et ses yeux, « le logis d'Amour victorieux[26] », sont « deux soleils[27] » surmontés de « deux sourcis d'ebéne[28] » qui dessinent « deux croissans nouvelets[29] » ; son teint est toujours d'une « blancheur [qui] excelle/ Un mont de laict sus le jonc cailloté[30] », lui faisant un « menton d'albastre[31] », une « gorge yvoirine[32] » ou encore des « espaules marbrines[33] » tandis que sa « bouche vermeille » est « pleine de lis, de roses et d'œillets[34] » ; elle possède évidemment de « beaux cheveux de soye[35] » qui constituent « un or frisé de meint crespe anelet[36] » « vagu[ant] en deux glissantes ondes[37] » ; enfin ses seins, ou « mammelettes[38] », sont assimilés à « deux pommes de beauté[39] ». Les éléments de ce portrait – qui pourrait bien sûr être complété – émaillent l'ensemble des recueils de sonnets amoureux à la Renaissance et encore au début du XVIIe siècle ; et, il est important de le noter, ils étaient déjà perçus comme des métaphores éculées à l'époque, même si la notion de « cliché » ne devait apparaître qu'au XIXe siècle[40]. Du Bellay se moque ainsi – après l'avoir lui-même illustré – de « l'art de Petrarquizer » en écrivant que « ce n'est que tout fin or,/ Perles, crystal, marbre, et ivoyre encor[41] ». L'emploi de cette série de clichés pétrarquistes au sein d'une tragédie semble bien plus paradoxal que celui des clichés exprimant la souffrance amoureuse dans la mesure où ils relèvent de la plus pure poésie lyrique amoureuse de style plaisant. Aussi est-ce sur cette série de clichés que nous concentrerons notre étude.

L'INSERTION DE CLICHES POETIQUES MODERNES DANS LES TRADUCTIONS DES TRAGEDIES ANTIQUES

La meilleure façon de mesurer le travail de « pétrarquisation » de la tragédie entrepris par Garnier reste de comparer les vers d'*Hippolyte* ou de *La Troade* avec les passages des tragédies grecques et surtout latines qu'ils traduisent ou qu'ils adaptent. En effet, que l'on considère ces tragédies humanistes comme des traductions, des réécritures, des adaptations ou

---

[24] De fait, Jean-Claude Ternaux a fait la démonstration que les clichés « pétrarquistes » utilisés par Garnier sont généralement des expressions directement empruntées aux *Amour* de Ronsard ; c'est pourquoi il préfère parler de « ronsardisme » plutôt que de « pétrarquisme » à propos de ce type d'imitation (Jean-Claude Ternaux, « Le travail de l'imitation dans *Hippolyte* de Robert Garnier : Virgile, Ovide et Pétrarque », dans *Lectures de Robert Garnier*, dir. Emmanuel Buron, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 90).
[25] Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, Sonnet CXXXVII, v. 3, dans *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 94.
[26] *Ibid.*, Sonnet LXXXII, v. 3, p. 65.
[27] Ronsard, *Le Second Livre des Amours*, Chanson (« Quand j'estois libre »), v. 33, dans *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 232).
[28] Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, Sonnet CCII, v. 10, *op. cit.*, p. 130.
[29] *Ibid.*, Sonnet VI, v. 3, p. 27.
[30] *Ibid.*, Sonnet CLXVII, v. 7-8, p. 112.
[31] *Ibid.*, Sonnet CXXXVII, v. 6, p. 94.
[32] *Ibid.*, Sonnet CCII, v. 6, p. 130.
[33] *Ibid.*, « Élégie à Janet peintre du roy », v. 137, p. 155.
[34] *Ibid.*, Sonnet VI, v. 1-2, p. 27.
[35] Ronsard, *Le Second Livre des Amours*, Chanson (« Je veux chanter en ces vers »), v. 39, *op. cit.*, p. 179.
[36] Ronsard, *Le Premier Livre des Amours*, Sonnet XVIII, v. 2, *op. cit.*, p. 33.
[37] *Ibid.*, Sonnet XCIV, v. 2, p. 71.
[38] Ronsard, *Le Second Livre des Amours*, Sonnet XI, v. 8, *op. cit.*, p. 183.
[39] Ronsard, *Le Premier Livre des Sonnets pour Hélène*, Sonnet LXI, v. 5, dans *Œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 373.
[40] Sur ce point, voir Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 9-10.
[41] Joachim Du Bellay, *Divers jeux rustiques*, « Contre les pétrarquistes », v. 1 et 17-18, dans *Œuvres poétiques*, II, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 1993, p. 190-191.

des imitations[42], il n'en demeure pas moins qu'elles prennent toujours le texte antique comme référence et c'est donc à partir de ce dernier qu'il est possible de comprendre certains choix esthétiques de Garnier. Comme le signale Nadia Cernogora, il existe à la Renaissance « un véritable continuum entre traduction et création poétique originale : entre les deux extrémités de cette chaîne viennent en effet s'intercaler toute une série de pratiques intermédiaires et hybrides (imitation, paraphrase, amplification, contamination) et l'on glisse souvent imperceptiblement de l'une à l'autre[43] ». Le dramaturge transforme, interprète ou fait évoluer la matière antique originelle au moyen de la langue poétique d'inspiration pétrarquiste propre à son époque.

La modalité de réécriture la plus simple que l'on peut rencontrer sous la plume de Robert Garnier consiste à ajouter de légères notations pétrarquisantes au modèle qu'il imite. Dans *La Troade*, par exemple, on peut observer dans la réplique lyrique d'Hécube, lorsque celle-ci dialogue avec le chœur au premier acte, une précision sur la blancheur de la peau des jeunes filles absente de la tragédie sénéquienne ; or cette précision est introduite par le biais de deux clichés pétrarquistes :

Texte de Garnier	**Texte de Sénèque**
Déliez les tresses belles De vos cheveux deliez : Qu'à val vostre *col d'ivoire* Ils tombent esparpillez, Et larmoyant les souillez Dedans ceste poudre noire. Vos *espaules albastrines* Despouillez, et vos bras blancs, Et vos honnestes poitrines Découvrez jusques aux flancs : Vos robes soyents avalee[44].	*Fidae casus nostri comites* *soluite crinem, per colla fluant* *maesta capilli tepido Troiae* *puluere turpes : paret exertos* *turba lacertos ; ueste remissa* *substringe sinus uteroque tenus* *pateant artus*[45].

Ces clichés sur la blancheur de la peau permettent de rattacher les femmes du chœur au canon de la beauté poétique propre à l'époque moderne tout en introduisant un effet de contraste intéressant avec la cendre noire dont elles sont recouvertes, comme si l'univers du *canzoniere* était effacé par l'univers épique et tragique. Si, dans le cas présent, l'ajout de notations pétrarquistes ne fait que caractériser des éléments déjà présents chez Sénèque – la mention du cou des jeunes filles ou de leurs corps découverts – il peut arriver que cette introduction ne repose sur aucun terme précis du modèle latin et constitue alors un tout nouveau motif propre au dramaturge humaniste. Ainsi, lorsqu'elle aperçoit venir Phèdre toute vacillante à l'acte III d'*Hippolyte*, la nourrice décrit la beauté défaite de sa maîtresse à l'aide de clichés poétiques alors que le texte latin ne développait pas cette thématique :

[42] Sur la question du statut problématique de la traduction du théâtre latin à la renaissance, voir Véronique Duché (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XVe et XVIe siècles*, Lagrasse, Verdier, 2015, p. 1216-1220.

[43] *Ibid*., p. 998.

[44] Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit*., I, v. 159-169, p. 391. Par commodité, nous indiquerons en italique les divers clichés pétrarquistes qui apparaissent dans les extraits d'*Hippolyte* et de *La Troade*.

[45] Sénèque, *Les Troyennes*, v. 83-89. « Fidèles compagnes de notre malheur, dénouez votre chevelure, que sur vos cous accablés flottent vos cheveux souillés par la cendre encore chaude de Troie. Que votre troupe se tienne prête, bras en l'air ; faites tomber vos vêtements, puis attachez-les en laissant vos corps découverts jusqu'au ventre » (traduction de François-Régis Chaumartin dans Sénèque, *Tragédies*, I, Paris, Les Belles Lettres, 2002, p. 73-74).

Texte de Garnier	**Texte de Sénèque**
Mais ne voy-je pas Phedre ? Helas que *son beau teint* *De cinabre et de lis*, est pallement desteint ! [...] Helas elle est tombee ! hé bons Dieux qu'est-ce ci ? Ma maistresse m'amie. Elle a le cœur transi, Le visage luy glace, ô passion maudite ![46]	*Sed Phaedra praeceps graditur, impatiens [morae.* *[...] Terrae repente corpus exanimum accidit* *et ora morti similis obduxit color*[47].

L'introduction du pétrarquisme peut également s'effectuer par simple glissement poétique, le dramaturge humaniste réinterprétant certains termes présents dans le texte sénéquien à l'aide des clichés poétiques modernes. C'est ce que l'on peut voir, par exemple, dans *Hippolyte*, lorsque la nourrice, à l'acte III, constate la métamorphose de Phèdre sous l'effet de la douleur :

Texte de Garnier	**Texte de Sénèque**
Cette belle *couleur de roses, et de lis* N'honore plus sa joue et son front appallis. Ses beaux *yeux soleillez*, qui la faisayent paroistre Vray tige lumineux de Phebus son ancestre, N'ont plus rien de divin, comme ils souloyent avoir[48].	*non ora tinguens nitida purpureus rubor ;* *[...] Et qui ferebant signa Phoebeae facis* *oculi nihil gentile nec patrium micant*[49].

Robert Garnier reprend le même développement que Sénèque mais en réinterprétant les éléments de la description en termes plus familiers d'un point de vue poétique pour le public du XVIe siècle : le teint de pourpre se pare désormais de roses et de lis tandis que les yeux hérités de Phébus sont logiquement métaphorisés en soleils, conformément au cliché lyrique traditionnel. Il convient de noter que ces glissements poétiques peuvent parfois sensiblement déformer le sens du texte original. C'est ce que l'on peut observer lors du rituel de deuil effectué par le chœur des femmes troyennes au début de *La Troade* :

[46] Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, III, v. 1299-1305, 131.

[47] Sénèque, *Phèdre*, v. 583-586. « Mais Phèdre s'avance précipitamment, au comble de l'impatience. [...] Son corps tombe soudain à terre inanimé et la pâleur de la mort a voilé son visage » (traduction de François-Régis Chaumartin dans Sénèque, *op. cit.*, p. 226).

[48] Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, III, v. 1111-1115, p. 122.

[49] Sénèque, *Phèdre*, v. 376-380. « Son visage n'a plus l'éclat luisant de pourpre ; [...] Et ses yeux qui portaient les marques du flambeau de Phébus n'ont plus l'étincelle venue de sa famille, de ses ancêtres » (traduction de François-Régis Chaumartin dans Sénèque, *op. cit.*, p. 218-219).

Texte de Garnier	**Texte de Sénèque**
Nos perruques destachees De leurs cordons, vont mouvant Sur nostre dos espanchees, *Comme ondes au gré du vent* : Nous allons leur *blonde soye* Et nos fronts deshonnorant De cendres, le demeurant De nostre defuncte Troye[50].	*Soluimus omnes lacerum multo* *funere crinem ;* *coma demissa est libera nodo* *sparsitque cinis feruidus ora*[51].

Robert Garnier s'appuie sur la mention des cheveux dénoués pour introduire l'image topique des cheveux blonds et soyeux qui ondulent sous l'effet du vent. La comparaison constitue cependant presque un contresens par rapport au texte original dans la mesure où elle esthétise à outrance la chevelure des jeunes femmes là où, au contraire, la tragédie de Sénèque insistait sur l'état piteux de ces cheveux arrachés poignées par poignées à mesure que s'égrainaient les deuils des héros troyens.

Enfin, le travail d'adaptation de la source antique procède par moments à une véritable amplification, comme lorsque Phèdre dessine le portrait d'Hippolyte à travers la figure du jeune Thésée, à l'acte III de la pièce de Garnier :

Texte de Garnier	**Texte de Sénèque**
J'ay miserable, j'ay la poitrine embrasee De l'amour que je porte aux beautez de Thesee, Telles qu'il les avoit lors que bien jeune encor Son menton *cotonnoit d'une frisure d'or* Quand il veit, estranger, la maison Dedalique De l'homme Mi-toreau, nostre monstre Cretique, Helas que sembloit-il ? *Ses cheveux crespelez,* *Comme soye retorce en petits aneletz,* *Luy blondissoyent la teste*, et sa *face estoilee* Estoit entre le blanc, de vermillon meslee[52].	*Thesei uultus amo* *illos priores quos tulit quondam puer,* *cum prima puras barba signaret genas* *monstrique caecam Gnosii uidit domum* *et longa curua fila collegit uia* *Quis tum ille fulsit ! Presserant uittae comam* *et ora flauus tenera tinguebat pudor*[53].

Si les clichés de la « frisure d'or » et de la « face estoilee » ne sont que de simples réinterprétations des termes présents chez Sénèque, tout le développement topique sur la chevelure constitue une amplification manifeste de l'original latin. Celle-ci offre au dramaturge l'opportunité d'introduire un portrait pétrarquisant typique dans sa pièce, même s'il sert ici à décrire la beauté masculine plutôt que féminine. Enfin, il s'agissait également de moderniser, outre l'élocution, les éléments décrits afin de faire correspondre la coiffure décrite à la mode renaissante plutôt qu'antique.

---

[50] Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, I, v. 181-188, p. 392.

[51] Sénèque, *Les Troyennes*, v. 98-101. « Toutes nous avons dénoué notre chevelure mise à mal par tant de deuils, nos cheveux pendent, libres de leur nœud et sur nos visages est répandue la cendre chaude » (traduction de François-Régis Chaumartin dans Sénèque, *op. cit.*, p. 74).

[52] Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, III, v. 1409-1418, p. 137.

[53] Sénèque, *Phèdre*, v. 646-652. « Ce qui enflamme mon amour c'est ce visage de Thésée jeune, celui qu'il offrait jadis adolescent, au temps où sa première barbe imprimait son dessein sur ses joues immaculées, lorsqu'il alla voir l'obscure demeure du monstre de Cnossos et tint en sa main le fil tout au long du sinueux chemin. De quel éclat il brillait alors ! Des bandelettes pressaient sa chevelure et la pudeur donnait à sa face sa teinte incarnadine » (traduction de François-Régis Chaumartin dans Sénèque, *op. cit.*, p. 228-229).

CONTREPOINT LYRIQUE ET DEVELOPPEMENT ELEGIAQUE : L'INSCRIPTION DU CLICHE POETIQUE DANS LA FINALITE PATHETIQUE ET MORALE DE LA TRAGEDIE

Que ce soit dans *Hippolyte* ou dans *La Troade*, Robert Garnier a introduit dans sa traduction des sources antiques divers clichés pétrarquistes caractéristiques de la poésie de son temps. Cependant l'une et l'autre pièces n'entretiennent pas exactement le même rapport à ces figures d'usage issues de la langue poétique de l'amour. En effet, ces divers clichés n'apparaissent pas avec la même fréquence dans les deux pièces, leur insertion se fait suivant des modalités différentes et ils ne participent pas de la même finalité morale. D'une manière générale, les clichés pétrarquistes sont bien plus présents dans *Hippolyte* que dans *La Troade* et ce pour une raison évidente : la première tragédie a pour thème l'amour incestueux de Phèdre, qui « sen[t] ce feu dans [elle] plus chaudement espris[54] », et, partant, il pouvait sembler logique de déployer dans cette pièce tout l'arsenal poétique propre à un *canzoniere* amoureux et ce même si la finalité tragique diffère considérablement de celle d'un recueil de sonnets. La thématique amoureuse est en revanche absente de la seconde tragédie dans la mesure où elle ne met en scène que des femmes sans homme à aimer, ceux-ci ayant tous péri à la guerre. Comme l'indique Hécube désabusée aux femmes troyennes : « pour quel espoux,/ Esclaves, garderez-vous/ Vos pudicitez volees ?[55] ». Dans cette pièce, les clichés pétrarquistes chantant la beauté ne doivent leur présence, plus discrète, qu'au personnel dramatique de cette tragédie qui met au premier plan des jeunes filles ou des jeunes femmes. Mais, au-delà de cette répartition inégale des figures d'usage dans les deux pièces, il apparaît que l'une et l'autre les insèrent dans le drame suivant deux modalités distinctes.

Dans *La Troade*, en effet, les clichés pétrarquistes sont le plus souvent introduits sous la forme de petites notations qui constituent une sorte de contrepoint lyrique au sein de développements tragiques marqués par la violence, le deuil et la mort. C'est par exemple le cas dans les premiers vers prononcés par Andromache, au tout début de l'acte II, lorsque la veuve d'Hector interpelle le Chœur sur la violence de son deuil :

> Pourquoy, Troyenne tourbe, avecques mains sanglantes
> Arrachez-vous ainsi vos *tresses blondissantes* ?
> Pourquoy vostre estomach allez-vous travaillant,
> Et d'un *ruisseau de pleurs* son *albâtre* mouillant ?[56]

Le texte ménage ainsi un contraste saisissant entre l'esthétisation lyrique des jeunes femmes et la violence crue de l'univers tragique qui vient mettre à mal cette beauté. Si, dans cet exemple, les clichés conservent leur sens premier, il peut également arriver que leur emploi au sein d'un développement tragique modifie leur signification propre, venant ainsi presque réinterpréter la figure d'usage en figure d'invention. C'est ce que l'on peut observer au quatrième acte de *La Troade* lorsque le chœur raconte les soins funéraires qu'il a rendus à Polyxène après son sacrifice : « Nous la devestons nuë, et de l'onde marine/ Luy nettoyons sa playe et sa *face yvoirine*[57] ». Ici la nudité et les vagues de la mer ne sont plus associées à un quelconque érotisme mais uniquement au deuil. Mais, surtout, ce passage semble réinterpréter le sens du cliché de l'ivoire, utilisé traditionnellement pour décrire le teint frais et délicat d'une belle jeune fille ; dans le contexte, la figure d'usage est revivifiée – si l'on peut dire… – pour rendre compte, probablement, de la pâleur cadavérique du visage mort de Polyxène. Cet usage est d'autant plus singulier que, d'une manière générale, lorsqu'il s'agit de déplorer la mort d'une

[54] Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit*., III, v. 1128, p. 123.
[55] Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit*., I, v. 170-172, p. 391.
[56] *Ibid*., II, v. 557-560, p. 410.
[57] *Ibid*., IV, v. 2259-2260, p. 485.

jeune personne, les clichés pétrarquistes sont convoqués sur le thème topique du « *ubi sunt* » pour marquer leur disparition, comme lorsque Phèdre pleure la mort d'Hippolyte en se demandant : « Où est *ce teint d'albastre*, où est ce brave port,/ Helas helas ! Où sont ces beautez, nostre mort[58] ? ». Mais c'est précisément parce que, dans le cas de Polyxène, il n'y a aucune relation érotique entre la jeune fille défunte et les femmes troyennes qui lui procurent ces soins que la déploration peut se parer d'atours différents de ceux de l'élégie. C'est bien toute la différence entre les deux pièces !

Dans *Hippolyte*, Robert Garnier fait un usage bien différent des clichés pétrarquistes : ceux-ci ne constituent plus de petits contrepoints lyriques au sein d'un style tragique, ils apparaissent au contraire dans des développements élégiaques relativement homogènes et qui, une fois décontextualisés, pourraient très facilement trouver leur place dans n'importe quel *canzoniere*. Cela est particulièrement vrai pour la longue tirade de Phèdre, au début du troisième acte, qui constitue une pure élégie lyrique insérée dans le cours du poème tragique – et, de fait, il s'agit d'un développement totalement original par rapport à la source sénéquienne. Ce passage enfile comme des perles les clichés et les *topoï* pétrarquistes avec cette particularité, comme l'a souligné Jean-Claude Ternaux, que la pièce effectue un « renversement des rôles » par rapport à la tradition lyrique amoureuse dans la mesure où « il ne s'agit plus d'un amant malheureux, mais d'une amante et l'être aimé n'est plus la dame hautaine, mais un jeune chasseur ennemi des femmes[59] ». Garnier semble presque avoir réinventé l'héroïde de Phèdre à l'aune du pétrarquisme renaissant. On retrouve ainsi logiquement le portrait de l'être aimé agrémenté de diverses figures d'usage :

> O beau visage aimé, ma douloureuse peine !
> O comble de mon heur, douce face sereine !
> O beau front applany *des amours le sejour* !
> O *sourcils ebenez*, deux *voutûres d'amour* !
> O beau corps composé d'une *taille céleste*,
> Semblable au corps d'un Dieu de maintien et de geste,
> Je meurs de vous trop voir ! Je meurs helas je meurs
> De vous voir, ô beautez, semence de mes pleurs ![60] ;

la métaphore clichée de la brûlure amoureuse et le *topos* de l'aimé digne de l'amour des dieux ou des déesses :

> Tu brusles follement en une beauté digne
> Non pas de ton amour, mais d'une amour divine :
> Tu brusles follement, volontiers ses beaux yeux
> Sont des Nymphes aimez, qui le meritent mieux[61] ;

ou encore les clichés sur les pleurs assimilés à des ruisseaux et les soupirs à de la braise :

> Voyez-vous pas mes yeux ne cesser larmoyans
> De verser en mon sein *deux ruisseaux ondoyans* ?
> Voyez-vous pas sortir comme d'une fournaise,
> *Les soupirs de ma bouche aussi chauds comme braise* ?[62]

---

[58] Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, V, v. 2205-2206, p. 174.
[59] Jean-Claude Ternaux, art. cit., p. 92.
[60] Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, III, v. 985-992, p. 117. Sur ce passage et sa comparaison avec la description de la beauté effectuée par le chœur dans la tragédie de Sénèque, voir le commentaire de Jean-Dominique Beaudin dans son édition (p. 241-242).
[61] *Ibid.*, III, v. 1013-1016, p. 118.
[62] *Ibid.*, III, v. 1055-1058, p. 120.

La vénusté de l'*elocutio* semble faire momentanément oublier l'univers tragique au profit de l'expression élégiaque de la douleur de l'amour non partagé, le pathétique terrible de la tragédie cédant le pas au pathétique tendre de l'élégie. Les clichés pétrarquistes offrent ainsi une sorte de pause, de suspension lyrique faisant momentanément oublier la trame tragique d'*Hippolyte* là où, au contraire, ils faisaient ressortir par contraste l'horreur de la tragédie dans *La Troade*.

Si ces deux pièces présentent tant de différences dans l'emploi des mêmes clichés pétrarquistes, c'est aussi parce que, outre leur thématique, leur perspective morale est radicalement différente puisque, dans un cas, il s'agit de condamner l'« abominable desir[63] » d'une femme adultère et incestueuse tandis que, dans l'autre, il s'agit de plaindre « les malheurs lamentables des Princes, avec les saccagemens des peuples[64] » à travers la mise à mort des enfants royaux troyens – Astyanax, Polyxène et Polydore – et la servitude des Troyennes rescapées du massacre. De fait, les figures d'usage qui relèvent traditionnellement de la recherche du plaisir vont être mises au service de l'édification morale et de l'exacerbation du pathétique, renversant ainsi leur emploi poétique et rhétorique initial : le *delectare* disparaît au profit du *docere* et du *mouere*. En effet, si, pris hors contexte, les vers prononcés par Phèdre peuvent constituer une pure élégie amoureuse, le spectateur de la tragédie sait bien quant à lui que les sentiments de l'héroïne ne sont pas le fruit d'un tendre et innocent *innamoramento* mais d'une passion incestueuse et adultère qui n'inspire que le dégoût, comme en rend bien compte la nourrice lorsqu'elle tente encore de détourner sa maîtresse de « cette amour insensee[65] » qui constitue « un crime execrable,/ Un prodige, un forfaict qui n'ha point de semblable[66] ». Dès lors le pétrarquisme constitutif de la tirade de Phèdre prend une tonalité plus ambiguë dans la mesure où il s'agit d'une forme d'esthétisation de sentiments criminels, la langue poétique de l'amour devenant celle du vice, chaque cliché sur la beauté du fils de Thésée ne faisant que souligner un nouveau désir impur. De plus, Robert Garnier utilise également les figures d'usage afin d'illustrer les effets délétères de la passion coupable de Phèdre sur son visage. En effet, dès lors qu'il ne s'agit plus de décrire le jeune homme vertueux mais la femme incestueuse, les clichés ne sont convoqués que pour souligner l'absence de beauté ou sa détérioration : « Cette belle couleur de roses, et de lis/ N'honore plus [l]a joue et [le] front appallis » de Phèdre qui a aussi perdu « son beau teint/ De cinabre » et « ses beaux yeux soleillez ». La beauté plaisante s'efface sous l'effet de la douleur liée à un désir vicieux. Ici, le cliché pétrarquiste perd toute sa dimension plaisante pour participer, entre autres, à la finalité morale de la tragédie.

Dans *La Troade*, en revanche, les clichés pétrarquistes sont utilisés pour souligner l'innocence et la fragilité des victimes de la tragédie afin de renforcer le pathétique des situations. L'écriture joue ainsi sans cesse du contraste entre la description plaisante de la beauté – telle qu'elle peut se rencontrer dans un *canzoniere* – et une situation pitoyable, violente voire sanglante. C'est la peau d'ivoire et d'albâtre des femmes troyennes qui noircit à force d'être « plomb[ée] de coups[67] » pour marquer les deuils successifs et recouverte de la « poudre noire[68] » des cendres de leur ville[69]. C'est, surtout, Polyxène qui doit « devalle[r] aux Enfers en l'Avril de [s]on âge[70] ». Au moment où la jeune fille se dévêt pour offrir sa gorge au

[63] *Ibid.*, « Suget de ceste tragedie », p. 70.
[64] Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, « A Monseigneur l'archevesque de Bourges », p. 378.
[65] Robert Garnier, *Hippolyte*, *op. cit.*, II, v. 468, p. 92.
[66] *Ibid.*, II, v.503-504, p. 94.
[67] Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, I, v. 120, p. 389.
[68] *Ibid.*, I, v. 164, p. 391.
[69] Sur l'emploi des clichés pétrarquistes dans l'expression du deuil, voir Olivier Millet, « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », dans *Par ta colère nous sommes consumés, Jean de la Taille auteur tragique*, dir. Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, p. 88-89.
[70] Robert Garnier, *La Troade*, *op. cit.*, III, v. 1701, p. 461.

couteau du sacrificateur, le dramaturge jette une comparaison issue de la lyrique pétrarquisante, celle des seins à de petites pommes, au milieu d'une situation terrible et pathétique, comme pour mieux illustrer le fait que cette jeune fille ne devrait pas avoir sa place au milieu de toutes ces horreurs :

> Elle fendit sa robe avec sa blanche main,
> Et jusques au nombril se decouvrit le sein :
> Sa poitrine fut veuë avec *ses mammelettes,*
> *S'enflant egalement comme rondes pommettes :*
> Puis les genoux en terre, à Pyrrhe dist ainsi,
> Si tu veux traverser ceste poitrine ici,
> Ô Pyrrhe, ou si plustost ce gosier tu demandes,
> L'un et l'autre sont prests, fay de moy tes offrandes.
> A ces mots il s'approche, et son glaive poignant
> Dans le sang de la vierge à regret va baignant,
> Il sort comme un estang qui coule par la bonde[71].

L'effet de contraste est saisissant : cette notation qui relève d'un imaginaire érotique plaisant, parfaitement familier pour le public, semble incongrue voire déplacée dans cette situation terrible où Polyxène suscite la pitié et non le désir. La comparaison dérange ici : elle exacerbe la situation pathétique voire scandaleuse de cette jeune fille qui aurait pu avoir toute sa place dans un sonnet chantant l'amour et ses plaisirs et qui doit être sacrifiée sur l'autel de la tragédie. Dans *La Troade*, le cliché pétrarquiste ne vise plus à plaire mais à émouvoir.

CONCLUSION

La poésie amoureuse et l'ensemble des clichés que celle-ci porte avec elle depuis Pétrarque et ses émules sont bien présents dans la tragédie humaniste puisque, dès lors que la passion amoureuse ou de belles jeunes femmes sont mises en scène, il devait sembler logique de l'exprimer ou de les décrire avec des termes familiers au public. Mais, d'une manière générale, les dramaturges de la Renaissance, et en particulier Robert Garnier, ont cherché à réactualiser ce code poétique amoureux pour le hisser à la hauteur morale et pathétique jugée nécessaire au poème tragique. Qu'il s'agisse d'introduire un contrepoint lyrique plaisant pour faire ressortir la violence et la souffrance, d'offrir une pause lyrique et élégiaque dans le développement de l'action, d'imprimer les marques de la douleur ou de la mort tragique sur un beau visage, de souligner l'innocence des victimes de la tragédie dans le but d'émouvoir ou, au contraire, de souligner le caractère scandaleux d'une passion coupable dans une perspective morale, le dramaturge parvient toujours à adapter le cliché en faisant la démonstration de la plasticité esthétique et morale de ce dernier. De fait, plus encore peut-être que dans la poésie lyrique, la reprise des images propres à la rhétorique du blason – issue du pétrarquisme, du néo-pétrarquisme ou du ronsardisme – dans une tragédie s'inscrit parfaitement dans la conception de l'imitation propre à la Renaissance. En effet, suivant les conseils du poéticien italien Vida, le poète qui imite un autre auteur devait « reprendre la forme d'une expression, ou une image, ou parfois même des mots tels quels, mais toujours – et c'était le principal – en veillant à les placer dans un nouveau contexte, à les doter d'un sens nouveau, afin d'aller au-delà de leur signification première et de leur apporter une profondeur et une richesse plus grandes[72] ». En déplaçant ces motifs pétrarquistes dans le genre tragique, Garnier modifie ainsi la perception que l'on peut avoir de ces tournures éculées en les donnant à voir sous un angle

[71] *Ibid.*, IV, v. 2141-2151, p. 481.
[72] Marco Girolamo Vida, *Opera* (1537), p. 294-297, cité et traduit par Grahame Castor *op. cit.*, p. 104.

nouveau ; il leur a ainsi, pour reprendre les termes de Vida, « attribué, avec beaucoup d'adresse, un sens très différent et les [a] dépouillés, en toute impunité, de leur âme première[73] ».

[73] Marco Girolamo Vida, *De Arte poetica*, éd. et trad. Jean Pappe, Genève, Droz, 2013, p. 195.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

DU BELLAY Joachim, *La Deffence, et illustration de la langue françoyse*, éd. Jean-Charles Monferran, Genève, Droz, 2001.

DU BELLAY Joachim, *Œuvres poétiques*, II, éd. Daniel Aris et Françoise Joukovsky, Paris, Classiques Garnier, 1993.

GARNIER Robert, *Hippolyte (1573), La Troade (1579)*, éd. Jean-Dominique Beaudin, Paris, Classiques Garnier, 2019.

HORACE, *Épîtres*, éd. et trad. François Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

LA TAILLE Jean de, *Saül le furieux, La Famine ou les Gabéonites, tragédies*, éd. Elliott Forsyth, Paris, STFM, 1968.

PELETIER DU MANS Jacques, *Œuvres complètes*, I, éd. dir. Isabelle Pantin, Paris, Champion, 2011.

RONSARD Pierre de, *Œuvres complètes*, I, éd. Jean Céard et Daniel Ménager, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1993.

SENEQUE, *Tragédies*, I, éd. et trad. François-Régis Chaumartin, Paris, Les Belles Lettres, 2002.

TRAITES DE POETIQUE ET DE RHETORIQUE DE LA RENAISSANCE, éd. Francis Goyet, Paris, Le Livre de poche, 1990.

VIDA Marco Girolamo, *De Arte poetica*, éd. et trad. Jean Pappe, Genève, Droz, 2013.

Textes critiques

AMOSSY Ruth et HERSCHBERG PIERROT Anne, *Stéréotypes et clichés*, Paris, Armand Colin, 2016.

AMOSSY Ruth et ROSEN Elisheva, *Les Discours du cliché*, Paris, Sedes-CDU, 1982.

CASTOR Grahame, *La Poétique de la Pléiade*, Paris, Champion, 1998.

CHARLES Michel, *Rhétorique de la lecture*, Paris, Seuil, 1977.

DE CAIGNY Florence, *Sénèque le Tragique en France (XVIe-XVIIe siècles)*, Paris, Classiques Garnier, 2011.

DE LAJARTE Philippe, « La gestion du lieu commun dans la poésie humaniste : l'exemple de Ronsard », dans *Le Stéréotype : crise et transformations*, dir. Alain Goulet, Caen, Presses universitaires de Caen, 1994, p. 101-116.

DUCHE Véronique (dir.), *Histoire des traductions en langue française, XVe et XVIe siècles*, Lagrasse, Verdier, 2015.

FONTANIER Pierre, *Les figures du discours*, éd. Gérard Genette, Paris, Flammarion, 1977.

GARRETTE Robert, « Le cliché : sa résorption dans l'écriture de genre, sa réécriture chez Racine et d'autres tragiques », *Clichés et clichages, La Licorne*, n° 59, 2001, p. 207-226.

GENDRE André, « *Vade mecum* sur le pétrarquisme français », *Versants*, n° 7, 1985, p. 37-65

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *Les Thèmes amoureux dans la poésie française (1570-1600)*, Genève, Klincksieck, 1975.

MILLET Olivier, « La représentation du corps souffrant dans la tragédie humaniste et baroque (1550-1630) », dans *Par ta colère nous sommes consumés, Jean de la Taille auteur tragique*, dir. Marie-Madeleine Fragonard, Orléans, Paradigme, p. 87-100.

MILLET Olivier, « *Les premiers traicts* de la théorie moderne de la tragédie d'après les commentaires humanistes de l'*Art poétique* d'Horace (1550-1554) », *Études françaises*, volume 44, numéro 2, 2008, p. 11–31.

MOLINIE Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Le Livre de poche, 1992.

PERRIN-NAFFAKH Anne-Marie, *Le Cliché de style en français moderne. Nature linguistique et rhétorique, fonction littéraire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.

TERNAUX Jean-Claude, « Le travail de l'imitation dans *Hippolyte* de Robert Garnier : Virgile, Ovide, Pétrarque », dans *Lectures de Robert Garnier*, dir. Emmanuel Buron, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2000, p. 87-96.

VIANEY Joseph, *Le Pétrarquisme en France au XVIe siècle*, Montpellier, Coulet et fils, 1909.

MOUFLARD Marie-Madeleine, *Robert Garnier 1545-1590. Les Sources*, La Roche-sur-Yon, Imprimerie centrale de l'Ouest, 1964.